

**Italia dal m-argine.
Il delta del Po come paradigma fotografico**

Simona Arillotta

Il profilo delle nuvole è il titolo del libro che racchiude le fotografie scattate da Luigi Ghirri tra il 1985 e il 1989 durante un viaggio intrapreso, insieme a Gianni Celati, lungo il corso del fiume Po fino ad arrivare al mare. Pubblicato nel 1989, *Il profilo delle nuvole* è certo un oggetto peculiare già nella sua genesi: commissionata dalla storica azienda veronese Riello Group, la ricerca di Ghirri e Celati – i due “cantori della pianura” – nasce nel segno di una operazione di promozione del territorio padano i cui esiti, tuttavia, non presentano le caratteristiche di una fotografia da cartolina, schiacciata sull’estetica stereotipata dell’immaginario turistico. Le centonove immagini che compongono *Il profilo delle nuvole* non sono, infatti, una catalogazione dei luoghi che il fotografo incontra davanti al proprio obiettivo, ma restituiscono, di contro, una narrazione sconnessa, frammentata, mobile, non riassumibile attraverso una disposizione lineare e che trova, invece, nella “forma atlante” risolta nell’impaginato una perfetta corrispondenza, meglio: l’unica ri-costruzione possibile¹. Del resto, è stato lo stesso Ghirri a indicare la necessità di cercare una nuova possibile via di confronto con il territorio italiano:

L’esito finale non è la schedatura di un territorio, la resa oggettiva della realtà, il languore romantico del viaggio, l’affresco formalmente impeccabile, ma piuttosto il desiderio di entrare in rapporto globale con il mondo esterno, cercarne le modalità di rappresentazione adeguate, per restituire immagini, dati, figure, indizi perché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo. Nessuna illustrazione, tic estetici o progettuali, linee analitiche o analisi formali, ma una consapevolezza, che nasce dal desiderio e dalla necessità di fondare queste categorie per ritrovare fiducia e dalla necessità di una descrizione dell’esterno. L’“esterno”, che non è solo un luogo classico della fotografia, ma è prima di tutto il “luogo”, il paesaggio, l’ambiente, lo spazio topografico che ci guarda e che noi guardiamo [...] il paesaggio indagato appartiene al territorio del presente, luogo topografico certamente, ma che non deve rima-

nere il luogo di nessuna storia e di nessuna geografia, e perché il paesaggio che noi viviamo non resti né la terra desolata né la terra di Babele.²

Le parole qui riportate fanno riferimento al progetto *Esplorazioni sulla via Emilia*, operazione multidisciplinare di poco precedente a *Il profilo delle nuvole* e voluta dallo stesso Ghirri sulla scia di quel “viaggio in Italia” che, già agli inizi degli anni Ottanta, aveva segnato il punto di rottura tanto con la tradizione fotografica classica, oleografica, ancora nel segno dei fratelli Alinari, quanto con i linguaggi del *reportage* classico³, per aprire a una nuova modalità di “organizzare lo sguardo” in grado di cogliere la complessità del paesaggio italiano in un decennio di profondi e radicali cambiamenti. Ma come declinare, di fatto, questa diversa relazione tra “lo spazio che ci guarda e noi che guardiamo”? In questo senso, è ancora lo stesso Ghirri a suggerire la strada: nelle sue *Lezioni di fotografia*, il fotografo parla di inquadrature “naturali”, ovvero di quegli spazi in cui il nostro sguardo è già orientato da qualcosa – un cancello o un cartellone pubblicitario, per esempio – che impone al nostro obiettivo una determinata direzione; è inoltre possibile che questo “ordine precostituito” sia una caratteristica propria del paesaggio, e che si trovi già nella natura⁴. Se, dunque, esiste un modo di guardare già pre-visto dalla cosa guardata, che tipo di sguardo viene informato nel momento in cui ci si appresta a fotografare il fiume Po? Il titolo di questo intervento muove certo nello scarto delle parole. E tuttavia, il senso di questa scelta lessicale non è solo frutto di un virtuosismo, di un vezzo, ma nasce dalla necessità di interrogare l’aperto che si articola nello spazio tra le lettere. A partire dal lavoro di Luigi Ghirri posto qui come introduzione, e soffermandomi principalmente sulle fotografie scattate lungo gli argini del fiume Po, quanto segue è il tentativo di ri-pensare il margine non solo come costruzione spaziale – e sociale – di ciò che viene considerato “marginale”⁵ rispetto a una presunta centralità, ma come luogo specifico in grado di conformare un certo tipo di sguardo fotografico. Una ricostruzione storica di come la fotografia – così come del resto il cinema – ha immaginato il paesaggio fluviale eccede le intenzioni di questa riflessione. Se, tuttavia, il confronto con la produzione cine-fotografica è certo fondamentale, interrogare il paesaggio fluviale non solo nel suo “farsi immagine”, ma come “ambiente mediale” – seguendo in questo senso le indicazioni

del teorico Durham Peters⁶ – significa soprattutto aprire alla possibilità di individuare una possibile corrispondenza tra la forma del fiume Po, la sua con-formazione, e la produzione di determinate posture fotografiche che potremmo definire, appunto, “dal” margine.

Geografie impossibili

Il Delta padano per esempio non esiste.

Io lo so, ci sono vissuto

Gian Antonio Cibotto, *Scano Boa*

Zavattini scrive che la malinconia è originaria del Po, che altrove si tratta di imitazioni, e sottolinea che appena si arriva da queste parti gli sembra di varcare la frontiera del grigio, o meglio entrare in qualcosa di impreciso. Malinconia e imprecisione. Credo siano proprio questi i termini più appropriati.

Luigi Ghirri, *Un cancello sul fiume*

I due frammenti qui riportati appartengono a Ghirri e a Gian Antonio Cibotto – altro fondamentale narratore del fiume Po – e stabiliscono immediatamente un principio di precauzione rispetto all’oggetto che qui si vuole indagare, lavorando nell’impossibilità di una geo-localizzazione: voi siete qui, ma in realtà questo “qui” non esiste. Se – in particolare per Cibotto – l’esattezza geografica non è che un’illusione, questa impossibilità di una mappatura non può che applicarsi soprattutto all’ambiente deltizio, che difficilmente si lascia racchiudere all’interno di una cartografia esaustiva, rigidamente fissata. Provare a ritracciarne la geografia significa infatti, prima di tutto, cercare di intercettare gli stadi di sedimentazione, composizione, di sovrapposizione che nel corso dei secoli hanno modificato il paesaggio fluviale attraverso un alternarsi continuo di lavoro antropico e processi naturali. Prima del taglio di Porto Viro, eseguito nel 1600 per evitare che il Po interrasses Chioggia e la laguna veneta, il fiume si congiungeva al mare già nei pressi dell’attuale Contarina; in seguito, con il deposito dei sedimenti e poi con le operazioni di bonifica e di taglio, si è via via formato l’intero comune di Porto Tolle, il sistema delle valli e delle isole minori: Ca’ Venier, Isola della Donzella, e così via. Ancora adesso, del



L. Ghirri, *Scardovari – Strada sull'argine*, 1989

resto, il Delta è soggetto a continue trasformazioni altrettanto radicali: le frequenti siccità impediscono al fiume di respingere il mare così che, ripiegandosi su sé stesso, l'acqua "dolce" del Po lascia entrare "l'acqua amara" dell'Adriatico verso l'interno, alterando la morfologia del Delta. E ancora, lo stesso fiume, prima di congiungersi al mare, si sfrangia assumendo nomi e forme diverse: Po di Maistra, Po di Pila, Po di Venezia, Po di Goro, Po di Levante, così come ci viene illustrato da Fabri, pescatore "nato e cresciuto" sul Delta, uno dei protagonisti di *Po* (2022), l'ultimo lavoro di Andrea Segre. Se l'ambiente fluviale, nella sua costruzione elementare, nel suo essere esito di un continuo lavoro degli elementi, della loro sedimentazione, del mescolarsi di terra e di acqua, presenta davvero una forma "incerta", come ri-localizzare, allora, uno sguardo costantemente disorientato? Ritorniamo agli scatti eseguiti da Ghirri per il progetto *Il profilo delle nuvole*.

La fotografia realizzata sull'argine destro di Comacchio, per esempio, ci mostra la necessità dell'obiettivo fotografico di radicarsi sulla soglia tra acqua e terra per riuscire a comprendere, letteralmente a tenere insieme, un luogo "senz'ombra" – nel senso individuato certo da Pietro Donzelli – un territorio come *finis terrae*, in cui i riferimenti sono essenziali ed elementari: cielo, acqua, terra, la luce dominante e, soprattutto, un orizzonte che ingloba ugualmente tempo e spazio s-formandoli. E lì dove sembra esserci solo orizzonte, l'occhio si sente a disagio. Questa presenza pervasiva dell'orizzonte, del resto, è ben riassunta da Gianni Celati, che in *Verso la foce*, testo che accompagna il catalogo di *Viaggio in Italia*, sottolinea come "questo paese – il Polesine – è così piatto che si è esposti in qualsiasi punto dell'orizzonte"⁷. E ancora, André Bazin, riferendosi all'episodio finale di *Paisà* (1946), evidenzia la dimensione peculiare del paesaggio deltizio, lì dove la vita degli uomini è definita da un "infimo" spostamento angolare sulla linea dell'orizzonte e da cui deriva la necessità di un'inquadratura simmetrica rispetto all'orizzonte stesso, in grado di restituire non solo un ordine geometrico, la definizione di uno spazio, ma anche e soprattutto un'esperienza peculiare di mondo⁸. Ghirri sembra fare propria l'interpretazione baziniana, e appigliando il proprio sguardo a una di quelle "case sparse che crollano" – come le definirà Celati nel suo documentario realizzato nel 2002 – ovvero all'unico elemento capace di segnare il limite tra cielo e terra e di riportare così chi osserva al presente del paesaggio, scatta attraverso una prospettiva frontale.





L. Ghirri, *Comacchio – Argine Agosta*, 1989

Il fotografo emiliano non è cresciuto tra i ranghi dei circoli di fotografia, né ha familiarità con la fotografia di reportage e con il fotogiornalismo e, sebbene lui stesso abbia definito il suo approccio alla fotografia come dilettantesco, “rudimentale”, Ghirri conosce la storia dell’arte, i procedimenti di composizione dell’immagine, e sa che “una costruzione neoclassica non può essere fotografata come una costruzione barocca, perché una richiede una prospettiva centrale e l’altra obliqua”⁹; in questo senso, non sorprende la scelta di inquadrare i paesini posti lungo il corso del fiume utilizzando una prospettiva rialzata, quella dei vedutisti veneziani. Esiste certo uno scarto tra ordine geometrico e ordine immaginario; tuttavia, come suggerisce Hubert Damisch, se il paradigma prospettico non è sufficiente a definire il sistema della rappresentazione, esso ne costituisce tuttavia la condizione¹⁰. Per Ghirri, l’utilizzo di un ordine geometrico risponde soprattutto alla necessità di aderire alla cosa fotografata. Un’esigenza avvertita, del resto, già da Donzelli e dall’uso che fa della prospettiva obliqua: se, come sottolinea Roberta Valtorta, la presenza della diagonale ha certo a che vedere con lo studio che il fotografo milanese aveva fatto sulla *Subjektive Fotografie* e sulla fotografia del periodo delle avanguardie, questa scelta non è da considerare come un semplice valore compositivo, ma come una risposta alla volontà di completezza nell’esplorare con realismo descrittivo tanto le varie situazioni sociali quanto quelle ambientali¹¹. Mi sembra si cominci a delineare la possibilità di assumere il margine come un dispositivo dello sguardo, meglio: come una disposizione della fotografia a intrecciarsi con il territorio e con i suoi aspetti elementari, materici; al contempo, è l’ambiente fluviale a determinare soluzioni estetiche, tecniche formali, a dare, insomma, materialità all’immagine fotografica. Nell’incertezza geografica, nel groviglio di strade che sembrano andare tutte verso lo stesso punto e quindi da nessuna parte¹², ri-partire dal margine sembra l’unica soluzione per rintracciare un centro altrimenti impossibile da individuare.

Umano, quasi disumano

Sono otto gli scatti che compongono l’inserito fotografico che accompagnano l’articolo *Per un film sul fiume Po*, pubblicato sulla rivista “Cinema” nel 1939 e firmato da Michelangelo Antonioni. Realizzate dallo stesso Antonioni, quasi tutte le fotografie presentano un punto di vista sempre al livello dell’acqua – o della terra; dei due scatti che pre-

sentano un posizionamento diverso, uno è il risultato di un punto di vista aereo realizzato nei pressi di Pontelagoscuro; il secondo, invece, è stato realizzato dal ponte ferroviario per Padova. Uscito otto anni dopo rispetto alla pubblicazione dell'articolo, *Gente del Po* (1943-1947) non presenta inquadrature di questo tipo: come è stato giustamente sottolineato, l'eliminazione di un punto di vista dall'alto ha certo aspetti legali e pragmatici, e tuttavia, alla necessità cartografica della fotografia pubblicata su "Cinema", si sostituisce nel documentario la volontà di spostare l'attenzione alle forme di interazione tra il grande fiume e la sua gente¹³. Relazioni che, tuttavia, non si traducono mai in storie chiuse e che si compiono nell'attraversamento di luoghi diversi, ma narrazioni diverse che si susseguono mentre la macchina da presa si muove lungo il corso del fiume. Come scrive Francesco Pitassio:

la macchina da presa scivola lungo gli argini, senza attardarsi mai su una figura umana, né incarnandosi essa stessa in un osservatore: siamo dinanzi letteralmente a una visione disumana. Questa componente del primo cinema di Antonioni segnala in maniera eclatante la distanza dall'umanesimo neorealista sul quale in tanti, a partire da André Bazin, hanno richiamato l'attenzione; un aspetto del cinema postbellico italiano spesso piegato a esigenze ideologiche. L'umanesimo è sicuramente un'istanza molto rilevante per il cinema neorealista, tuttavia non ne esaurisce la ricchezza. Piuttosto esso rischia di inficiare la comprensione stessa della prima fase della carriera di Antonioni, perché lo obbliga in uno schema rappresentativo inadeguato, del quale l'uomo è il centro; in questo modo si nascondono proprio quegli aspetti modernisti, derivati dalla cultura transnazionale tra le due guerre, così caratteristici degli esordi del regista, senza i quali molta della produzione di finzione più nota risulta incomprendibile. Da questa prospettiva, il cinema del primo Antonioni manifesta una *visione distaccata*: la componente tecnologica svincola lo sguardo dall'ideologia della partecipazione. Esso può riflettere su sé stesso, porsi a confronto con la natura, tracciare il diagramma delle relazioni tra uomo e ambiente.¹⁴

Pitassio mette dunque in evidenza alcuni aspetti fondamentali: il primo è che già *Gente del Po* prefigura quella che sarà la "visione estetica ed

estranziata” del cinema di Antonioni¹⁵; il secondo riguarda invece una visione “disumana” attraverso cui viene messo in scena un de-centramento dell’uomo in favore di un confronto con l’ambiente, spesso con la sua inabitabilità. E del resto, già John Berger aveva indicato *Gente del Po* come “profetico” rispetto a quello che sarà poi il modo di filmare di Antonioni, una specifica forma della visione che Berger ha definito “a lato”, e in cui i protagonisti non sono mai al centro dell’evento¹⁶. Se, come è stato sottolineato, *Deserto Rosso* (1964) ha certo rappresentato un momento di svolta nel rapporto tra sguardo fotografico e paesaggio italiano¹⁷, mi sembra che in questa prospettiva “a lato” – ma potremmo dire anche “dal margine” – in questo de-centramento che ritraccia il rapporto tra l’umano e il non-umano, sia già possibile avvertire l’eco di uno degli aspetti che caratterizzano la fotografia di Ghirri. Ritorniamo ancora al *corpus* fotografico al centro di questa analisi.

Lo scatto realizzato a Scardovari, sulla strada che costeggia l’argine, ci mostra un uomo in lontananza che, in sella alla sua bici, muove verso chi sta scattando la fotografia. Primo dato: se è la prospettiva centrale a indicarci l’ordine geometrico della foto, il punto di fuga mostra ugualmente una direzione che non può che essere inversa a quella seguita dall’uomo, a suggerire ancora quella dimensione circolare di strade che non portano da nessuna parte. In questo senso, stretto tra il fiume Po, che scorre accanto alla strada, e la campagna, l’uomo sembra essere preso nella tensione tra gli elementi: tra un’acqua che spinge verso il mare e una terra che, invece, ne costringe la forma. In questa impossibilità di un movimento che non può compiersi pienamente – e che emerge, come individua Francesco Zucconi, già in maniera radicale dalla primissima inquadratura di *Ossessione* (1943), in cui l’acqua del fiume diventa il doppio inquietante della strada, ed è ciò “che porta a confondersi la condizione di stasi e il dinamismo”¹⁸ – in questo non-spostamento che è soprattutto s-paesamento, la figura umana non può essere più il metro di misurazione dello spazio, meglio, della sua definizione: nella perdita del centro, l’uomo adesso non può che rimpicciolire – sfumare, come in molte delle fotografie che compongono *Il profilo delle nuvole* – fino a quando “l’omino”, definitivamente, si inabissa e, riassorbito all’interno di una visione “elementare” – o atmosferica, come suggerisce ancora Celati – scompare.

Assumere il margine come tecnologia dello sguardo non comporta certo rileggere tutta la produzione fotografica che ha “immaginato”

l'ambiente fluviale nella sua esatta corrispondenza con la forma del territorio. Attivare il margine come dispositivo – come *medium* – significa, invece, aprire alla possibilità di indagare diversamente il rapporto tra fotografia e territorio. Se, come è emerso nei paragrafi precedenti, è l'ambiente a conferire materialità all'immagine fotografica, questa allora deve essere indagata “geologicamente”, nel suo essere elementarmente “porosa”, ovvero in grado di ingaggiare la sfida degli elementi, di incarnare la pressione di agenti estranei ed esterni, capace di assorbire, insomma, la complessità dei continui cambiamenti che hanno attraversato l'ambiente fluviale. Allo stesso tempo, se la fotografia ha certo contribuito a “immaginare” il fiume Po, pensare l'ambiente fluviale come agente attivo significa considerare il territorio come soggetto capace di indirizzare il nostro sguardo – come già Ghirri suggeriva – e di in-formare ugualmente posture etiche, estetiche, politiche. In questo senso, se è *nel margine* che si radica una peculiare forma della visione, allo stesso tempo, è dal margine che è possibile rileggere una produzione fotografica troppo spesso imbrigliata nel gioco delle etichette, ri-piegata sulla dimensione ideologica. Considerare l'ambiente fluviale e deltizio come paradigma fotografico significa, certo, postulare una reciprocità del *medium*, ma vuole dire, ugualmente, provare a radicare lo sguardo, localizzarlo nel tempo presente del paesaggio. E, nell'urgenza dell'adesso, questa è una sfida che la fotografia non può più rimandare.

1. “Ho studiato l’ordine in cui Ghirri ha disposto le foto per il suo libro, e mi colpisce che le abbia ordinate in una specie di gioco dell’oca, attraverso passaggi analogici da una foto all’altra [...] la disposizione delle foto di Ghirri mi fa capire che noi ci avviciniamo alle immagini attraverso dei ritmi. La percezione partecipa d’uno svolgimento musicale, come una danza». G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 2-3.

2. L. Ghirri, *La fotografia. Dal fiume al mare*, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, a cura di G. Chiaromonte, P. Costantino, SEI, Torino 1997, pp. 64-65.

3. Rimando qui a R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013; si vedano in particolare pp. 16-47.

4. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Barbaro, G. Bizzarri, Quodlibet, Macerata 2010, p. 157.

5. Per una riflessione sui margini italiani rimando al prezioso lavoro di David Forgacs. Si veda: D. Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015; si veda inoltre F. Zucconi, *Abitare il margine. Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a Zalab*, in G. D’Acunto, C. Marabello (a cura di), *Mappe. Architetture, cinema, cartogra-*

fie, immagini del presente, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 68-86.

6. Per Durham Peters l’elemento acqueo è riferito soprattutto all’oceano, “medium di tutti media”; se il fiume non ha l’indeterminatezza del mare aperto, il Po si presenta al contempo come natura e, ugualmente, come infrastruttura. In questo senso, il Po verrà considerato come *medium* fondamentalmente logistico, la cui caratteristica è proprio quella di organizzare e orientare. Si veda: P. J. Durham, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago 2016.

7. G. Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984, p. 34.

8. A. Bazin, *Che cos’è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, p. 299.

9. G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, cit., p. 3.

10. Si veda H. Damisch, *L’origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.

11. R. Valtorta, *Pietro Donzelli: il delta del Po come finis terrae*, in Id., R. Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz’ombra. Il delta del Po negli anni Cinquanta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 36.

12. L. Ghirri, *Un cancello sul fiume*, in Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, a cura di G. Chiaromonte, P. Costantino, op. cit., p. 101.

13. F. Zucconi, *Quello che il Po ha fatto al cinema italiano*, in “Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni”, n. 37, 2019, p. 158.

14. F. Pitassio, *Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, pp. 96-97.

15. Si veda anche S. Busni, *Alla foce dello sguardo. Il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni*, in A. Cervini, G. Tagliani, *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 321-327.

16. J. Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, London 2002, p. 133.

17. A. Frongia, W. Guerrieri, *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea*, Linea di Confine, Rubiera 2017.

18. F. Zucconi, *Quello che il Po ha fatto al cinema italiano*, cit., p. 152.